

## ゲーテと音楽分野

### —特にモーツアルトとの関連的考察—

永 島 栄 一

ドイツ文学史上に数々の不朽の名作を残し、巨大な文学的金字塔を打ち建てたゲーテは、単に文学者としてのみ、その生を全うしたのではなかった。すなわち、彼はおよそ人間活動に関する全ての事柄に強い関心を抱き、それぞれの分野における積極的活動を通じて、より大きく成長し、これを文学的発展への糧としていたのである。例えば、ワイマールにおける政治活動や自然科学的活動等も、その詩的作品の中に明白に反映している。かくして、彼の作品には、芸術、政治、道德、科学、哲学、宗教、人生論の大小を問わずあらゆる問題が包括されている。ちなみに、「ゲーテは成長する」(So wird Goethe)と言う著名な言葉もゲーテが環境事象に巧みに対処し、少しもこれを厭わず、むしろ積極的態度で接し、これを自然に与えられたものとして、自己吸収するその人間的素直さを表わすに他ならない。ともあれ、こうしたゲーテの自己陶冶的可塑性については、音楽の分野も決して例外ではなかった。こうして、音楽はゲーテに対し晩年に至るまで非常に大きな影響を与えたのである。あるいは、「ゲーテは非音楽的であるには余りに偉大であった<sup>1)</sup>」と言った方が適切なのかもしれない。それゆえ、彼の音楽分野における活動や、音楽家との関係を把握することは、彼の文学的理解の手段となるに違いない。本論はこうした観点からゲーテを考察し、その総体的人間像の一側面を明らかにしようと

するものである。

『ゲッツ』と『ヴェルテル』の詩人ゲーテはカール・アウグスト公の招聘に応じて、1775年11月7日、熱狂的な歓迎を受けながらワイマールの人となった。そして彼は、いちはやくここにもまた一種のシュトルム・ウント・ドラング(Sturm und Drang)を惹き起し、宮庭の多くの古い慣習の完全な変革をもたらした。こうして因襲的な味気ない礼式主義に代って、今や自然と自由が高唱されるに至ったのである。ゲーテがカール・アウグスト公と共にした当初の生活は放埒に走り、奔放な学生時代の繰り返しにすぎなかった。しかし、これにより彼等は多くの有益なことを学ぶと共に、たちまち肝胆相照らす仲となった。アウグスト公はゲーテの政治家としての才能を認め、彼を国政に参与させた。やがてゲーテも宮廷における毎日の生活を通じて、好ましからぬ素行を完全に棄て去り、貴婦人たちとの交際によって、立派な生活態度を身につけると同時に、中庸をえた、冷静、確実な考えを持つようになった。彼はワイマール時代の浄化力をその総体的意味において自ずから把握したのである。そしてこのことは、彼が深い感動に駆られて、「聖なる運命」に「清浄の享受」を願っていることから感知されるのである。

ゲーテのこうした心情はその後の作品にますます強く反映していくのであるが、ここでそれが問題になるのは演劇との関連においてである。ワイマール宮廷は各種の催物、特に演劇サークル活動に積極的に関与したが、こうした活動も

1) Hermann Albert, *Goethe und die Musik*, Stuttgart, J. Engelhorn's Nachf., 1922, S. 5.

ゲーテの詩的能力を絶えず必要としていた。

ゲーテが既に幼少の頃から演劇活動にいかに関心を持っていたかは、ゲーテ自身の叙述からも知ることができる。当時、俳優という職業は社会的に身分の低いものであったが、ドイツの演劇事情が次第に向上するにつれて、ワイマールの社交界も演劇趣味を持つようになった。

ゲーテは演劇愛好家サークルにおいても、いち早くその精神的中心となり、自作のオペレッタ<sup>2)</sup>を通じて愛好家たちにいっそう高い新たな目標を示した。しかしゲーテはまもなくこうしたことに興味を失った。とはいえ、演劇そのものに対する愛情はいささかも変らなかった。ただこれ以後の彼は、この愛情に加えて実践面を重視するようになったのである。ここに、次の思慮深い、自己陶冶的政治家としての活動の影響を認めてもよからう。

周知のごとくゲーテは前任の劇場監督であるペロモの契約が解除されると、いろいろ考えたあげく、1791年ワイマール宮廷劇場の監督を引き受けた。ゲーテは『年報』(Annalen)の中で、この職務を喜んで引き受けたと書いているが、これは彼の記憶の誤りであり、実のところ彼はその初め、余り喜んでいなかったものと考えられる。しかし、ともあれ、彼は自己の新しい職務にきわめて熱心に従事したのである。初めは脚本の選定もペロモの時と同じだった。しかし新任の俳優たちは古い脚本を改めて勉強しなおす必要があった。こうして、イタリア語とフランス語のオペラの台本も一部はドイツ語に翻訳し、一部は欠点のあるドイツ語版で通読せねばならなかった。この点に関し、ゲーテは当時活躍していた劇詩人ヴルピウスと友人アインジューデルに大きな援助を受けた。イタリア旅行以来ゲーテはオペラ・ブファ(Opera Buffa)に対して大きな関心を寄せていた。けだし、彼はこの中に温かい感情のこもった生命の躍動を認めていたのである。南国の明るいオペラに対するこうした愛情の詩的所産として生れたのが彼のオ

ペレッタ、《Scherz, List und Rache》、《Die ungleichen Hausgenossen》であった。前者は友人カイザーのために作詩されたものであるが、カイザーがその作曲を完成しても、この脚本は上演されなかった。ゲーテはこの小さな題材を、カイザーによって古い流儀で細かく取り扱われているような無数の歌曲へと広げてしまったことを嘆き、次のように語っている。「不幸にも、この題材は、かつての中庸の原理によると音声に乏しく、三重唱程度にとどまり、そして、合唱団を得るために、結局、医者薬箱を景気づけたいくらいだった。それゆえ、単純と局限を守ろうとするわれわれの努力は、モーツアルトが現われた時、全て失われたのだ。《後宮からの誘拐<sup>3)</sup>》が全てを制し、そして丹念に作り上げたわれわれの脚本は劇場ではまったく問題にならなかったのである<sup>4)</sup>。」

もちろん、モーツアルトはこうしてゲーテの生活の中に初めて登場したわけではなかった。しかし彼はこれ以後ゲーテの音楽観に対し決定的な影響を与えることとなった。

この際、われわれは事態を正しく理解するために多少昔にさかのぼって、ドイツ北部と南部における音楽発展の違いを知っておかねばならない。当時既に、南北ドイツの政治的、社会的特殊事情や気質、習慣、趣味の相異はそれぞれの音楽発展の上に大きな痕跡を残していた。すなわちドイツ南部ではイタリア・オペラの影響が支配的であったに反し、セバスチアン・バッハが生前ほとんど考慮されなかったにかかわらず、北部の音楽には厳粛な伝統の影響が認められた。とはいえ、それも芸術的気高さというよりは、むしろある種の重苦しさや、感性的審美感の欠如と言う意味における厳粛さであった。にもかかわらず、北ドイツでは既に J. S. バッハの起したメロディーの対位法的拘束からの解放運動が K. Ph. Em. バッハによって推進され、

3) モーツアルトの作品: Die Entführung aus dem Serail.

4) Annalen bis 1780 および Jahn, Biographie W. A. Mozarts, Bd. 111, Leipzig, Constanze von Nissen, 1828, S. 78. を参照.

2) 大公夫人アンナ・アマリアとコロナ・シュレーターはその第一作を作曲した.

しかもこの運動には他の巨匠たち、例えばグラ  
 オプナー、シュタミッツ等もほぼ時を同じくし  
 て、それぞれ独自の立場から加わっていた。し  
 かし、全体としてドイツ北部は絢爛豪華を誇る  
 首都ウィーンと競うべくもなかった。つまり当  
 時の北ドイツには、ドレスデンを別として、イタ  
 リア派の第一級の作曲家がほとんどいなかった  
 のである。北部の状態がこのように貧弱であっ  
 たため、かえってドイツ・オペレッタの台頭は促  
 進された<sup>5)</sup>。そしてこれは宮廷や上流社会に仕  
 えるイタリア・オペラのいわば民族的代替物と  
 して、指導的詩人たちによってさまざまな受け  
 取られかたをした。レッシングはその歌詞の結  
 合の仕方が部分的に無謀であるとして、このオ  
 ペレッタを非難している。これに反し、ヴィー  
 ラントはこれに積極的な個人的同感を寄せた。  
 レッシングは18世紀のドイツ叙情詩に対するオ  
 ペレッタの意義を見誤ったのである。当時の叙  
 情詩の価値はそれがドイツの古いシュトロフ  
 ェン・リート (Strophenlied) と共に音楽的復活  
 を祝したことにあつたのではない。ドイツの叙  
 情詩人たちは、全てその当初からドイツの音楽  
 家たちと交渉があつたのである。それゆえ、ド  
 イツの民族的リートを新興し、叙情詩と音楽と  
 の起点的関係を復活させたのはヴァイセとヒラ  
 ーであるといつてよからう。ヘルダーはこうし  
 た民族的歌曲の復興を目指して努力し、大規模  
 な運動を展開したがこの時ゲーテも自己の申し  
 いリートを掲げて登場したのである。もとより、  
 それは部分的にまだ戯れなオペレッタ調を帯び  
 ているが、しかしそれはゲーテの自然観の総体  
 的美しさと充実を既に表わしていた。ゲーテの  
 詩作に大いに役立つと共に、ドイツ・リートの  
 発展史において見逃すことのできない作曲家は  
 ライヒアルトとツェルターである。

ドイツ南部には、これに類することがまったく  
 見られなかった。ウィーンに在住するドイツ  
 の作曲家たちの少くとも一部は、しごく凡庸な

詩句に甘んじ、例えばヨーゼフ・ハイドンのご  
 ときはゲーテの詩を一行も作曲しなかったのだ  
 である。しかし、1776年7月13日には既にウィー  
 ンにおいて《Erwin und Elmire》の調べが聞  
 かれた。これはゲーテの友人、ヨーハン・アン  
 ドレの作曲になるものと考えられる。その中の  
 リート《すみれ》(Das Veilchen) は後に多く  
 の作曲家によって曲付けされた。ここで、この  
 リートの作曲家を全て列挙することは当を得な  
 いので割愛するが、ウィーンの音楽家の中でこ  
 れを最初に作曲したのは、宮廷音楽団長のシュ  
 テファンであった。しかし彼はその作者をグラ  
 イムであると考えた。多分それは彼がこの詩の  
 写を入手したからだだろう。こうした無頓着は当  
 時のウィーンの音楽家たちの特色でもあつた。  
 シュテファンの2年後にカール・フリーベルト  
 がこの詩を作曲し、それから5年後にモーツア  
 ルトがこれを作曲した。リートの歌手であるモ  
 ーツアルトも、台本の選択についてはウィーン  
 の同僚たちと同じように、その無頓着を非難さ  
 れねばならない。すなわち彼はこの分野におい  
 て、己れ自身を高く評価せず、そして、いわば  
 「自己のリートを友人のために行きずりに挽ぎ  
 取り」、ついで急拠作つた楽譜を思い出として  
 友人に託したにすぎないのである。

モーツアルトがこの詩の深義をまったく知ら  
 なかったことはきわめて確かである。けれど、  
 ゲーテはその感傷的天才期に見られたような  
 すみれ崇拝をこの中で押し進めようとは決して  
 しなかった。この詩はむしろ個人的体験の詩的  
 表現であり、そのすみれはリリー<sup>6)</sup>に踏みにじ  
 られた彼の心であつた。つまり、この単純な詩  
 節の中に一個の人間の運命が込められているの  
 である。とはいえ、モーツアルトはやはりその  
 深意をうすうす知っていたように思われる。な  
 ぜなら、彼の改作は単純なリートにすぎず、そ  
 れは狭い枠内のドラマだからである。モーツア  
 ルトがこの《すみれ》をライヒアルト風に考え

5) B. Seifert, *Das musikalisch-volkstümliche Lied*,  
 Leipzig, Viertelj. Schr. f. Musikwissenschaft, 1894  
 および R. Eitner, *Quellenlexikon*, Bd. V, Leipzig, 19  
 01を参照。

6) ゲーテの恋人 Anna Elisabeth Schönmann (1758-  
 1817) の愛称。

ず、全ての詩節を一様に取り扱い、むしろ音楽を事件の経過に従わせたことは、それ自体何ら新しいことではなかった。すなわち彼は、以前にも同じような通作歌曲を作っているのである。しかし、この音曲の素晴らしい、適切無比な表現は新しいものである。そしてまた、この詩に執拗な皮相的特徴を加えずに、しかもそのいたるところに湧き出ている温い劇的な生命は新しいということができよう。こうしたシーンは容易に見付け出すことができる。まず冒頭に色くすんだ大地がでてくる。ついで、若い羊飼いの女が描かれ、彼女の快活さと元気な足取りが音楽で彩どられている。次のシーンはうち沈んだ「短調」となっているが、前のシーンとは著しい対照をなしている。そして、このシーンは第二部において明るい「長調」の、無限の深さを湛える恋慕の感情で終わっている。ついで、多少の擬声と、かなり強い揚音を伴う叙唱調の箇所(ach, aber ach)が続ぎ、破局を表わし、最後に言葉の卓絶した接合が見られる。これこそモーツアルト独自のものと言えよう。「哀れなすみれよ！そは愛らしきすみれであった」(das arme Veilchen! es war ein herzig's Veilchen)。これは傑出した天才的手法である。モーツアルトはこれによって、われわれを劇的観点から全般の真に叙情的情感の世界へと一挙に連れもどすのである。

ゲーテがモーツアルトのこの作品をどのように評価したかについては、残念ながら今日資料が残っていない。恐らくゲーテはこの作品を知らなかったのだろう。このことは、ゲーテがツェルターやその他の人々に対する言葉の中で、ベルリンの友人、特にライヒアルトの歌曲を至上のものとして盛んに称賛していることから推測することができよう<sup>7)</sup>。しかし、モーツア

ルトのこの詩の捉え方がもとよりゲーテの趣旨にそうはずもなかったことは確かである。ゲーテはいわゆる「通作歌曲」(durchkomponierte Lieder)に断固反対した。すなわち彼の主張によると、作曲家はそのメロディーによってある種の情緒領域の輪郭を描くに留まり、そして歌手はさまざまな詩節内容の変化に応じて、自己の技量から言葉の特徴的強調に必要なものを付与すべきものとされる。ここにその論拠として、1801年度の『年報』から、俳優と同時に歌手であるエーラスについてゲーテが論じている箇所を引用しておこう。「彼はギターのためのバラードとリートを台本にきわめて忠実に、しかも大変見事に歌った。……彼はもっとも個有な表現を倦まず研究したが、ここに言う表現の本質とは歌手がメロディーに応じて個々の詩節の意味の違いを浮き上がらせ、かくして叙情詩人と叙事詩人の任務を同時に果す術を心得ていることである。彼はこれを確信し、たとえ夕べの数時間に留まらず、深夜に至るまで同じリートをいろいろのニュアンスをつけて正確に繰り返すことを私に要求されても、喜んでこれに従った。なぜなら、彼はリートのいわゆる「通作」(durchkomponieren)が総体的に叙情詩的な性格を失わしめ、そして個別への誤った関心を惹き起すゆえに、きわめて好ましくないと言うことを、実際の成功例で確めていたからである。」第二の箇所はヴェンツェル・ヨーハン・トーマシェックとの対話に見られる<sup>8)</sup>。「ベートーヴェンとシュポールがリート《Mignon's Sehnsucht》を通して作曲した時、どうしてこれをすっかり誤解してしまったのか私には理解できない。各節の同一箇所に同じ区別標識をつければ、私が作曲家にリートだけを期待していることを示すに十分だろう。ミクノンは多分その本質上リートで歌えるが、アリアでは歌うことができないのだろう。」

これをヴィルヘルミーネ・シュレーダー・デグリエントによるシューベルトの《Erlkönig》

7) v. Biedermanns Ausg., *Goethe'sche Gespräche*, Leipzig, 1889, im Mai 1825: «Seine (Reichardt's) Kompositionen meiner Lieder sind das Unvergleichlichste, was ich in dieser Art kenne.» 1827年11月6日、ゲーテはツェルターに対し次のように歎いている、《Gar wunderbar wollte ja auch die Wiederholung Deiner geliebten Lieder nicht gelingen!》

8) *Ibid.*, Bd. IV, den 6. Aug. 1822.

の演奏<sup>9)</sup>の後でゲーテが言った言葉と比較することはほとんどできまい。「私は以前この曲を一度聞いたことがあるが、その時はどうしてもこれを好きになれなかった。しかしこうして今演奏されると、全体が明白な姿となってくる。」この他にも、ゲーテがこうして明白な姿を目前にすれば、ふだんは縁遠い音楽作品もすぐさま、少くともある程度享受 (genießen) することができたことを示す言葉が見られる<sup>10)</sup>。それゆえ、ゲーテの場合、それが純粋に音楽的享受でないことは明らかである。第三の箇所はこうしたことをある程度理解する手段となるに違いない。

ゲーテはモーツァルトの中にまず音楽の劇作家を知った。すなわち《Don Juan》や《Zauberflöte》の作者としてのモーツァルトは、ゲーテに対しその精神の奥底を開き、そしてゲーテの音楽観に決定的な影響を与えることとなったのである。もちろんゲーテはウィーンの巨匠たちの芸術について、その外にもいろいろのことを知っていた。例えばシュッツ<sup>11)</sup>や若いメンデルスゾーン<sup>12)</sup>はゲーテの前でセバスチャン・

バッハ以後の音楽作品を年代順に演奏した。ゲーテが大変崇拝していたマリア・チチマノヴスカ夫人を始めとして、ワイマールのゲーテのもとで演奏した著名な音楽家たちの曲目の詳細は今日ではもはや判らない。多分その時も、ゲーテの前でモーツァルトの多くの作品が演奏されたのだろう<sup>13)</sup>。

ゲーテは1806~08年の間に二巻から成る論文集の初版を発表した。これは当時彼が学問的活動をすすめた際の歴史批判的立場の所産であった。ゲーテはこの論文集に続いて《Dichtung und Wahrheit》を書いたが、これと『年報』の中には、モーツァルトのことがまったく書かれていない。ゲーテはこの伝記の執筆に忙殺されて、モーツァルトに会った時のことを忘れてしまっていたのである。ゲーテはツェルターと面談の折に、まず、あの時のモーツァルトのことを話したのかも知れない。メンデルスゾーンは1821年11月にゲーテを訪ねた際、モーツァルトの曲を演奏した。この事実からも判るごとく、ゲーテはモーツァルトとベートーヴェンの楽譜を所持していたのである。それから数日後ふたび若いメンデルスゾーンが訪ねた時、ゲーテはこの少年を大変称賛し、そのような若さで、このような名演技ができるとは思わなかったと語っている。「それじゃ、貴方は7歳になるモーツァルトの演奏をフランクフルトで聞いたわけですね」ツェルターが言った。「ええ」とゲーテは答えた。「当時私自身はようやく12歳になったばかりでしたが、彼の異常な才能にはもちろん世間の人と同じように大変驚いておりました。しかし貴方の弟子の今の演技を当時のモーツァルトのそれと比較すれば、大人の教養ある言葉と調子ばずれな稚語のようなものです」と。ゲーテのこの言葉は正しくなかった。彼はこの出来事を後刻エッカーマンにもう一度語っている。この時彼は、このことをまだ記憶していた。「私がモーツァルトを見たのは彼が7歳の時だった。当時彼は演奏旅行をしていた。そして私は

9) Um den 24. April 1830.

10) ゲーテは1827年1月14日 (J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*において) 次のように語っている: «ihre (der modernen Komponisten) Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen.» «Doch das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte!»

11) ゲーテがツェルターにあてた1819年1月4日付書簡参照。

12) 1830年5月24日、メンデルスゾーンはゲーテの前で演奏した時のもようを次のように語っている、《Vormittags muß ich ihm ein Stündchen Klavier vorspielen von allen verschiedenen großen Komponisten nach der Zeitfolge und muß ihm erzählen, wie sie die Sache weitergebracht hätten, und dazu sitzt er in einer dunkeln Ecke wie ein Jupiter Tonans und blitzt mit den alten Augen.»

ゲーテは1830年6月3日付ツェルターあての手紙で次のように述べている、《……ich fand mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herkommens penetrirt?»

13) H. Riemann, *Musik-Lexikon*, 5. Aufl., Leipzig. 参照。

彼の髪型や剣をまだはっきりと憶えている<sup>14)</sup>。」当時レオポルト・モーツアルトは子供のヴォルフガングとナンネルを連れて旅途にあり、バイエルン、シュバールヴェンを経てシュヴェチンゲン、さらにマインツを通過してフランクフルトへ来ていた。そこで兄弟は1763年8月18日、演奏会を開いたが、聴衆の強い要望に応えるために、12日後に聖母マリア山のシャルフィシ・ホールで3度目の演奏会を繰り返さねばならなかった<sup>15)</sup>。この時、ゲーテがモーツアルトに改めて会うことはなかった。ゲーテがその遠大な企図に十分適うような音楽家に会うことなく、一方モーツアルトも、拙劣な詩句にその才能を費やさねばならなかったことを嘆いても仕方あるまい。ゲーテとモーツアルトは多くの点で相通ずるものを持っていたが、両者がかりに共働するようなことがあったとしても、あまり大きな成果は期待しえなかったといってもよからう。確かに、モーツアルトは非常な熱意を以って前進的努力をした。確かに、彼は《Don Juan》のごときすぐれた歌劇詩によって、自由創作の分野で、決して不便を感じはしなかった。しかしゲーテの芸術理論はモーツアルトの遠く及ばぬものであった。そしてモーツアルトは、一般的教養の面で著しくゲーテに劣っていた。モーツアルトの素朴な無意的創作方法には、例えばゲーテとカイザーあるいはライヒアルトとの間に見られたような建設的交渉は到底考えられまい。もしこうしたことがあったとすれば、かえってそれはモーツアルトの創作活動の足枷になったであろう。たとえば彼が芸術個体の芸術への関係について考えることを知っていたとしてもである。こうしたことは当時の芸術家たち、特にモーツアルトにはまったく無縁のことであった。けだし、モーツアルトの美的判断は、芸術的創作を外部からの印象と結びつける、通例具体的現象に関する神秘的関係の認識に基づい

ていなかったからである。「モーツアルトは衝動を感じるや、すぐさまその芸術的諸力を創作活動に向けた。しかし彼はこの直接的創作力のために、『芸術作品の再生過程を分析すること』ができなかった」とヤーンが指摘しているが、まことに当を得た見解と言えよう。確かにゲーテもモーツアルトと並んで「学ぶ者、共に精進する者」としての道を歩んだ。しかしゲーテは多くの点においてモーツアルトを「教え導く者」として仰がざるをえなかった。それは偉大なものに感化されるというゲーテの本性に基づいていた。これに反し、モーツアルトは他人に習うれと (folgen) ができなかったのである。

ここでふたたびワイマールの演劇事情に話をもどすことにしよう。ゲーテは既にドイツ・オペラの台本を改訂しようと考えていた。彼はこうした無言の努力のうちに、ドイツ・オペラの舞台事情高揚のための第一歩を踏み出したといえることができよう。当時ドイツのオペラ分野において有力な地位を占めていたのはディタース・V・ディタースドルフ、シュスター およびドイツ・メロドラマの創始者ベンダであった。ゲーテが劇場監督を引き受けてから1年もしないうちに、早くもチマローザとモーツアルトの音楽による《Die theatralischen Abenteuer》、つまりゲーテのいう「いつも楽しいオペラ」が上演された。ついで1月30日には《Don Juan》が、同じ頃、演劇では《Don Carlos》が上演された。ゲーテの言葉を借りて言えば「これと共に重大なことが起った」。すなわちモーツアルトの作品は今や演奏曲目の中で不可欠なものとなったのである。

1825年3月22日、ゲーテは舞台監督の初日を回顧しながらエッカーマンに次のように語っている。「実際のいい時代だった。あの時代は偉大な利益でわれわれを助けてくれた。考えて見たまえ。当時はフランス趣味の退屈な時代が去って間もない頃だった。観客はまだ過激な刺激を受けていないし、シェークスピアは初めてみずみずしい感銘を与えだしたばかりである。モーツアルトのオペラは新しく、そして最後にシラ

14) J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe* (以下 *Gespräche* と略す), Mittwoch, den 3. Februar 1830.

15) Jahn, *Biographie W. A. Mozarts*, Bd. 111, Leipzig, Constanze von Nissen, 1828, S. 42f. 参照.

ーの脚本が初めてここで年毎にでき上がり、ワイマールの劇場で彼自身の監督の下に、新しい栄光に包まれて上演された。「——君、こういうことを考えたら、そういうご馳走で老人も若い人ももてなすことができ、観客はいつも感謝してくれていたということが想像できよう。<sup>16)</sup>」この言葉には作品成功の喜びと感激が現われている。事実、モーツアルトの芸術を保護・奨励することはまだ低俗な趣味を持つ観客の認めるところではなく、むしろ、それは観客の感受性と芸術的要求を高めようという意図に基づく慎重な布石であった。モーツアルトのオペラはゲーテが企図した劇場公演計画の一部であった。まもなくゲーテは、この企図を妨げる諸々の力、例えば作家、俳優、観客等の横暴を知った。しかしゲーテは「とはいえ、十分検討した意図を強く主張すれば、それは刹那の逆巻く流れの中でも支援がえられるものだ」とも語っている。こうして彼は1802年の『年報』の序文で「舞台と観客は既に高度の文化水準に達していた」と書くことができたのである。

偉大な劇場実務家でもあったゲーテは、この難しい劇場監督の仕事を見事にこなし、当時の時代精神を考慮しつつ、しかも自己の芸術的信仰告白をどこまでも貫徹した。こうして、ワイマールはゲーテの指導の下に今やハンプルク、マンハイム、ウィーン等と並んで劇場文化の中心地となったのである。このことはまず演劇についていえる。しかし、ワイマールのオペラについてもある程度同じことがいえよう。もとよりその道具立てはきわめて貧弱であったが、少なくともベルリン、ドレスデン、ウィーンでの2、3の公演にまさる成果を挙げえたことは確かである<sup>17)</sup>。

1791年10月1日、ワイマールにおいて冬期音楽会が開かれ、そして13日にモーツアルトの《Entführung》が上演されたが、それはモー

ツアルトがブレッナーの台本の改訂者である監督シュテファニーからオペラの歌詞を受け取ってから10年以上たってからのことであった。余談ながらブレッナーは、最初このオペラをゲーテの友人 Joh. アンドレに与え、アンドレもこれを作曲していたのである。

この作品を通じて、モーツアルトはドイツ・オペラの分野において初めて声楽的、器楽的手法を駆使することによって、多様な情緒や気分を表現しようとした。そして、この表現は芸術的手段を最小限度に抑えようとする従来の手法とは、まったく無縁の自由奔放なものであった。いうなれば、この作品はグルックの傑作以前に感性的潑刺さを既に持っていたのである。

ゲーテはいちはやくモーツアルトのオペラの重要な意義を認めた。特に彼は、以前のオペレッタに見られる仮設の楽器編成法や、幅広い楽節の欠如が重大な欠陥であることを理解した。後日ゲーテは往時のオペレッタの本質について語っているが、これによっても、モーツアルトの芸術がこの点でゲーテにどれほど深い影響を与えたかが判るのである。《Entführung》はワイマールで好評裏に長期間上演され、その公演回数は49回に及んだ。

1791年10月24日、《Die theatralischen Abenteurer》が上演されたが、ブルックハルトの目録にはゲーテの尊敬したチマローザがその作者として記録されている。モーツアルトとチマローザの両者が作者として挙げられたのは1797年10月14日以後のことである。さきに挙げたゲーテの叙述によると、モーツアルトの音楽はこの作品の初演のために既に調整を終えていたという。ゲーテは1787年の夏、ローマでチマローザの間奏曲《L'impresario in angostie》を知ったが、折しも、モーツアルトはナポリ新劇場（Teatro nuovo）のために《Schauspieldirektor》を書いていた。ゲーテはチマローザの間奏曲が大変気に入り、ワイマールへ帰ると、すぐさまヴルピウスにこれをドイツ風に編曲する

16) *Gespräche*, Dienstag, den 22. März 1825.

17) ゲーテはクリスチーネにあてた1813年4月25日付の書簡で《Cosi fan tutte》について次のように述べている、《So ein Schrecknis ist mir niemals vorgekommen.》

18) 1797年12月30日付書簡。

ことを依頼した。これにはチマローザの総譜がかなり漏れているが、モーツアルトの作曲になる部分は全て組曲されている。

《Don Juan》は1792年1月30日ワイマールで初めて上演された。目録にはモーツアルトのこの悲劇的傑作が16回上演されたと記録されている。この作品に関するゲーテの所説は余り多く見られないが、それでもこれには彼の称賛が認められる。《Don Juan-Ballade》の構想を抱いていたシラーは1797年12月29日、ゲーテに書簡を送り、「卑俗な自然模倣を排除することによって、芸術に新鮮な息吹きと光明」を与えるような改革を行なうことが必要であると強調している。さらに彼は詩における象徴的表現は目的達成を助けるものであるとして、これに関する自己の考えを披瀝し、次のように言葉を続けている。「私はオペラからもっと気高い姿の悲劇が生れるべきものとつねに確信していました。事実、オペラにはあの卑屈な自然模倣が見られません。寛大な見方をすれば、このような方法で演劇の理想が姿を覗かせているのかも知れません。オペラは音楽の力と感覚の自由な調和的刺激によっていっそう美しい受胎への情感を響かせます。そして音楽を伴うために、激情の中にさえ自由な演技があります。」ゲーテはシラーへの書簡の結びで次のように答えている。「貴方はオペラについてご自身の希望を最近の《Don Juan》で大いに充たされたでしょう。しかしこの作品もまったく孤立した存在なのです。モーツアルトの死去によって、こうした作品の生れる見込みはまったくなくなってしまったのです<sup>19)</sup>。」シラーは「卑屈な模倣」について語ったが、これは彼がよく口にしたテーマであると共に、友人たちから舞台演出指導の喜びを奪っている現象でもあった。ゲーテとシラーは多数の自然主義的青年文学に対し曖昧な立場を取っていた。それゆえ、自然主義的な演出手法も拒否した。シラーはオペラの将来に大きな期待をかけたに反し、「純粹のオペラ形式」を

「全ゆる演劇形式のうちでもっとも有利なもの」と呼んでいるゲーテは、モーツアルトの死によって所定の方向への発展が挫折したと考えたのである。ゲーテはエッカーマンに対し「コンポジション」(Komposition)というきわめて不穏当な言葉についての不満を語っている。

「あれは実に卑俗な言葉だ。あれはフランス人のお蔭だが、なるべく早く棄てなければならない。モーツアルトは『ドン・ジュアン』を組み立てる(komponieren)なぞと、どうしていえよう。組立(Komposition)——まるで、卵と粉と砂糖でかき混ぜた一片の菓子やビスケットのようだ。全体も部分も一つの精神に浸透され、一つの生命の呼吸によって貫かれている精神的創造物である。創造者は決して試したり刻んだりかってなことをやっていない。反対に彼の天才のデエモン的な精神に支配され、その命ずることを行わねばならなかったのだ<sup>19)</sup>。」そして《Faust》にも立派な音楽が欲しいというエッカーマンの希望に対し、ゲーテは次のように答えている。「それはまったく不可能なことだ。音楽に時おり含まれている不快な、厭な、恐ろしいことは時代に合わないのだ。音楽は『ドン・ジュアン』の音楽のような特色をもたねばならない。モーツアルトが『ファウスト』を作曲すればよかったのだらう<sup>20)</sup>。」

《Figaro's Hochzeit》は前作のオペラほど頻繁に上演されなかった。すなわち、この作品は1793年10月24日から1813年12月15日までに20回しか上演されなかったのである。その理由は必ずしも明らかでない。ともかく、ゲーテはこのオペラの基になっているボマルシェの喜劇を面白く思うと共に、このフランス人と《tolle Christen》にも大きな興味を寄せていた。しかし、ボマルシェの政治喜劇自体はゲーテの時代に上演されることがなかった。この才気豊かなフランス人の他の作品も多分そうだったのだらう。これには、アンシャン・レジームの悪習と情実政治を非難するボマルシェの風刺文を、ワイマ

19) *Gespräche*, Montag, den 20. Juni 1831.

20) *Ibid.*, Donnerstag, den 12. Februar 1829.



ールの舞台から遠ざけようとするばかりでなく、ほとんど全ての政治的風刺を削除しているダ・ポンテのオペラ・編曲をもできるだけ上演させまいとする宮廷に対するある種の配慮が関係していたように思われる。モーツァルト時代のウィーンにしても事情は同じだった。ワイマールにおいてもこうした配慮が必要であったのかも知れない。

ツェルターがゲーテに宛てた書簡には、モーツァルトについての注目すべき意見が記されている。ツェルターは1819年7月20日ウィーンからゲーテに書簡を送り、その中でロシニの音楽を「機知に富み、淫らなほどおどけている」と称し、「この点、モーツァルトと基を同じくしているが、モーツァルトの方がいっそう大胆ではなはだしい」と語っている。ゲーテはこの意見に恐らく同意しなかったのであろう。モーツァルトの音楽は本来の意味において、決して背德的ではなかった。なるほど彼は劇的な配慮と特定の役柄によって、時折全体との関連において、例えば煽情的ともいえるような表現構成をとった。しかし彼は淫らな曲調構成や浮薄なリズムや好色な、執拗な和声で表わされるような音楽を決して書かなかったのである。フィガロのモラルが弛緩しており、この作品全体の中核をなすものが背徳であり、そして引続き初夜権の問題をテーマとしていることが拙劣な無用事であることは認めるにしても、これらは全てモーツァルトの音楽自体とはまったく何の関係もないのである。モーツァルトも結局、その時代と、当時のやや自由なモラルと、無気力な思潮の所産であった。すなわち彼は若い頃のゲーテと同じように、こうした気紛れをいちはやく脱脚した。モーツァルトは自己の作品やモラルを反省もせずに、《Figaro's Hochzeit》の制作に着手した。そして彼はこの元来浮薄な演劇に新しい精神を与えたのである。まことに彼の芸術は、素朴な観客たちが台本の背徳性に決して気付かぬほど大きな力を持っている。

こうした所見はモーツァルトの《Cosi fan tutte》にも下すことができよう。このオペラ

はダ・ポンテの詩を歌詞にしているが、ウルピウスはこの作品もワイマールのために編曲し、それは《So sind sie alle》の題名で1797年1月10日に初演され、1816年9月18日までに33回上演された。

1799年12月21日には《Titus》が初演され、1815年6月10日までに28回上演された。もっとも数多く上演されたのは《Zauberflöte》である。すなわちそれは1794年1月16日から1814年4月11日までに、82回も上演されたのである。ゲーテは1828年10月7日、ロシニのオペラ《Moses》について次のように語っている。「私は君たちの気持がわからない。作品と音楽とを分けて、別々に味わうとはどうしたことだ。作品は拙いというが、作品を顧みずに音楽だけ楽しめるだろうか。実際、君たちの生活構造は変だ。一方で、もっとも強い感覚である眼が面白くもない対象物で苦しめられているのに、どうして耳では気持のよい音を聞いていられるのだろう<sup>21)</sup>。」そして2日後ふたたびロシニについて、「だがこれだけは確かだ。オペラの題材も音楽も一様に立派で、二つが互いに歩調をそろえている時のみ私は面白いと思う<sup>22)</sup>」と語っている。ここで《Zauberflöte》について考えると、この作品がゲーテの大きな称賛を得たことに驚かざるをえない。しかし、ゲーテはシカネーダーの詩の欠点を決して見逃すことなく、エッカーマンに次のように語っている。「この作品の有名な第一部にはだれ一人理解も、評価もしえないような不自然な事や諧謔が多い。しかし、いずれにしても、作者が対照効果を用いて、偉大な演劇的效果を出す術を非常によく心得ていたことは認めねばならない<sup>23)</sup>。」

しかし、ゲーテを《Zauberflöte》に惹きつけたものはまだ他にもあったのである。ゲーテはこれをエッカーマンに次のように漏らしている。「一切が具体的だ。また劇場のことを考えればだれでも判ろう。それ以上のことを私は望

21) *Ibid.*, Dienstag, den 7. Oktober 1828.

22) *Ibid.*, Donnerstag, den 9. Oktober 1828.

23) *Ibid.*, Sonntag, den 13. April 1823.

まなかった。観客の多数がこの光景を面白がってくれさえすればいい。進んだ人は同時に高尚な意味に気付かずにはまい。丁度『魔笛』などの例と同じだ<sup>24)</sup>。」ここできわめて重要なのはシカネーダーがこの作品の中にいわくあり気に持ち込み、そして、その熱心な会員であるモーツァルトが、愛情を込めて把握したフリーメイソン団の特徴である。この作品におけるモーツァルトの楽曲の荘重さや、深遠かつ敬虔な感じはモーツァルトがフリーメイソンに熱心に帰依したことから生れたのである。

ゲーテはこの音楽の道徳的気高さをはっきりと意識していた。そしてシカネーダーのきわめて中庸を得た作品や、感覚生活の推移を明らかにする多様な素材、そしてフリーメイソンの内容を手近かな戯曲の様式で明らかにしようという希望、——これら全てがゲーテに《Zauberflöte》の続編を書かしたためである<sup>25)</sup>。しかし、これは完成しなかった。ゲーテはこの仕事を1795年に始め<sup>26)</sup>、しばらくの間、この計画についてシラーと文通し、さらにヴラニッキと提携しようとして、彼にこの作品の執筆理由の少なくとも一部を知らせたりしたが、結局作曲家にはツェルターを選んだ。ツェルターが1803年に既にこの作曲の構想を抱いていたことは明らかである<sup>27)</sup>。しかし、彼は1814年2月22日初めて、「時々オペラの仕事をしました。そしてこの2、3日の間にシンホニーも完成しました」とゲーテに報せている。「今私は思いついたのですが、この詩の未作の箇所は、新鮮な明るいものにするといえでしょう。こうすれば、平和の場合もこれで祝うことができるでしょう。しかし貴方はこれら全てをご自分で工夫せねばなりません。」しかしゲーテはこうするに至らなかった。ツェルターもいろいろの理由からこの仕事を放

置しておいた。ゲーテは1823年4月13日、エッカーマンに対して、「私はまだ作曲を見付けていない<sup>28)</sup>」と語っている。ゲーテは結局この作品への意欲を失ってしまったように思われる。彼は1827年11月6日、ツェルターに書簡を送り、「『魔笛』の先日の上演は私の気に入らなかった。私は以前これにもっと好感が持てた」と書いているが、それはこの作品の音楽的要素のせいではなくて、素材的要素のためであることは確かである。結局、その理由は、晩年のゲーテの性向から容易に説明されよう。すなわち、彼は自己の思索結果をますます比喩的、エピソード的箴言で表現するようになった。そのため異質的なものを混合し、構成上新しいものも、深遠なものも持たなかった《Zauberflöte》の多種多様な素材はもはやゲーテに対して当初の魅力を失ってしまったのである。

ゲーテが折にふれて語ったモーツァルト賛美の言葉を、全て引用する必要はあるまい。ゲーテにとって、モーツァルトはラファエルやシェークスピアと同じように確固たる芸術的模範であった。ゲーテはこの三者の名をしばしば好んで並べ上げている。「年をとると、世の中について考えが若い時とは変ってくる。私はデエモンが人類をからかったり、なぶったり、彼等の間にだれしも渴望するがだれしも到達しえないほど、魅力のある偉大な人物を出現させると、考えざるをえない。かようにして、デエモンはラファエルを出現させた。彼の思考も行為も等しく完全であった。……そのようにデエモンはモーツァルトを音楽における到達しがたいものとして出現させた。また文学ではシェークスピアを<sup>29)</sup>。」さらにまた「世人は宗教的ならびに道徳的事件にはまだ神の働きを認めてはいるが、科学や芸術の事となると、まったく現世的なもので、人力の生産物にすぎないと考えている。しかしだれでも、モーツァルトやラファエルやシェークスピアの名のついた作品に比肩しうるようなものを人間の意志と力で作り出せるかど

24) *Ibid.*, Donnerstag Abend, den 25. Januar 1827.

25) *Ibid.*, V. Junk, *Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte*, (Heft 12 der «Forschungen zur neueren deutschen Literaturgesch.»), Berlin, A. Duncker, 1900.

26) 1798年5月12日付シラーあて書簡。

27) ゲーテがツェルターにあてた1803年8月4日付書簡。

28) *Gespräche*, Sonntag, den 13. April 1823.

29) *Ibid.*, Sonntag, den 6. Dezember 1829.

うかやってみるがいい<sup>30)</sup>」。

ゲーテはしばしば好んで「デエモン的なもの」(das Dämonische)について語っているが、この概念は彼にとって、「神的なもの」(das Göttliche)と同義ではなかった<sup>31)</sup>。ゲーテはこれを次のように語っている。「デエモン的なものは悟性や理性で解くことができない。私の本性にはないが、私はこれに支配されている<sup>32)</sup>。」「詩の中にはまったくデエモン的なものがある。特に無意識的な詩の中に多い。そういう詩はいかなる悟性も解きえない。したがって意外に人の心を動かすのだ。それは音楽の中にも著しい。音楽は高尚にして、いかなる悟性も近づけないからだ。……それは好んで秀れた人々を襲う<sup>33)</sup>。そしてエッカーマンはゲーテの「デエモン」(der Dämon)を次のように定義づけている。「多くの事が計画されるが成就はしない。多くの事が意図されるが、異った結果になる。かようにして、いたるところに不可思議な力の作用を感じる。将来において、初めて一つの織物となる多種多様な線をのばしているような一種の運命を感じる。……かかる力はだれしも感じるが、いかなる哲学者も説明することができない。そして宗教的な人が気休めの言葉で間に合わせているものである。ゲーテはこの言い表わし難い世界と人生の謎をデエモンと名付けている<sup>34)</sup>。」要するに「デエモン的なもの」はゲーテにとって、すぐれた人間の特性と運命との邂逅を意味していた。つまりそれは個人的精神力といったものではなくて、偉大な人間が現実的生活において直面する感覚的に知覚することのできない事態や状況のことであった。

ゲーテはこの状況を説明して次のように述べている。「一切の才能のうちで音楽的才能は恐らくもっとも早く現われるだろう。なぜなら音楽はまったく生来的な、内的なものであり、外

からの偉大な養分も、人生の経験もまったく不必要だからである<sup>35)</sup>。」ゲーテはこの言葉によって自ずから音楽と自己の立場との間にはっきりと一線を画したのである。

しかし、こうした見解にもかかわらず、ゲーテにとって「モーツァルトの出現は確かに解き難い永遠の奇蹟<sup>36)</sup>」であった。彼は1821年11月8日、メンデルスゾーンの再度の来訪を受けた際、次のように語っている。「芸術家は自己を偉大ならしめるものを独力で作り出すしかない。ラファエル、ミケランジェロ、ハイドン、モーツァルト、その他全ての巨匠たちがその不滅の傑作を生むのに、一体どんな教師のお蔭を被っているというのだろうか。」こうした言葉が同じ見解から生れていることは明らかである。

ゲーテは天才を「神と自然とに誇りうるような、したがって影響し、永続するような行為を生ぜしめる生産力に他ならぬ<sup>37)</sup>」と定義して、次のように語っている。「モーツァルトの全ての作品はそういう種類のものだ。その中には、時代に働き続け、容易に枯れ尽きない生産力がある。……非凡な人はみな果すべき使命を受けている。使命を果してしまうと、それ以上同じ姿でこの世にいる必要はない。神は彼をまた他のことに用いる。しかし、この世では、何事も自然的に起るから、デエモンが絶えず彼を失脚させんとし、終に彼は倒れる。ナポレオンやその他多くの人々がそうであった。モーツァルトは36歳で死に、ラファエルもほぼ同年で死に、バイロンはそれよりわずかに長生きしたにすぎない。しかし、みなその使命を立派に果している。」

「凡庸な才能を持って音楽に努力しても、決して巨匠にはなれないが、巨匠の作品を理解し評価できるようになれよう<sup>38)</sup>。」これはゲーテが「非常に骨を折ったが結局芸術家にはなれなかった<sup>39)</sup>」己れ自身について語った言葉である。

30) *Ibid.*, Sonntag, den 11. März 1832.

31) *Ibid.*, Dienstag, den 8. März 1831. 参照.

32) *Ibid.*, Mittwoch, den 2. März 1831.

33) *Ibid.*, Dienstag, den 8. März 1831.

34) *Ibid.*, Montag, den 28. Februar 1831.

35) *Ibid.*, Montag, den 14. Februar 1831.

36) *Ibid.*

37) *Ibid.*, Dienstag, den 11. März 1828.

38) *Ibid.*, Sonntag, den 12. April 1829.

39) *Ibid.*

ゲーテは音楽の技術的問題についていろいろと疎い点があったとしても、モーツアルトのことは知っていたということができよう。ゲーテは音楽においても、他の分野と同じように、絶えず勉学に努めはしたが、結局幼年時代の決定的印象を拭い去ることができなかったのである。

ゲーテは自己の芸術的要求がモーツアルトにおいて見事に実現されていると考えたのだろう。つまりゲーテはモーツアルトの中に「自己の芸術論を燦然と照らすあの比類なきダイヤの輝き<sup>40)</sup>」を見出したのである。そして彼は、モーツアルトによって音楽における深遠な精神力の支配を認識した。かくして、ゲーテは「音楽は高尚にして、いかなる悟性も近づけないからだ。また音楽からは全ての人を支配するような、何人も判断できないような力がでるからだ<sup>41)</sup>」と語っている。またゲーテはロマン派の2、3の作品、例えばウェーバーの《Preciosa》に見られるような臃気な感傷性をモーツアルトの中にまったく見出さなかった。こうしてゲーテは、モーツアルトの非常に鋭い、確実な楽式感覚のとりこにならざるをえなかったのである。

しかしまた、ゲーテはモーツアルトの中に自己の本性の一部を見出したともいえるであろう。

ゲーテとモーツアルトは創造的精神を考えるに当って、欠くことのできない適度の感性を備えていた。そして、彼等が生活において共有したこのいわゆる素朴な感性こそ、彼等の芸術の本質をなすものと考えることができよう。ゲーテは解放戦役（1813～15）後の芸術作品には「素朴性と感性」が失われているとして、次のように語っている。「戦争は精神よりも意志を、芸術的精神よりも政治的精神をより多く刺激した。それに反してすべての素朴性と感性とはまったく失われた。しかしながら、この二つの偉大な必要物なくして人々に喜びを感じさせるようなものをどうして描こうというのだろうか

か<sup>42)</sup>。」こうして、彼は芸術作品に対してだれもが楽しめる感性的審美性を要求すると共に、これについて次のように語っている。「……実に独得な魅力があります。——それは感性の魅力だ。どの芸術にも欠くべからざるものだ。また、こういう種類の素材には満ち満ちているものだ。それに反して、より高尚なものを描く時には、芸術家は理想に走り、適度の感性を保ちがたく、無味乾燥になりやすい。……私の『イフィゲニエ』と『タッソ』とは、私が若く、感性で理想的な素材を貫徹し、活かすことが出来たから書けた。今のように年をとったら……すでに感性的な所のある素材を選ぶのがいいだろう<sup>43)</sup>。」確かに若いゲーテのいろいろの作品には素材としての感性が認められる。そして、これは程度の差こそあれ、モーツアルトにも認められよう。モノスタト (Monostato) のC長調アリアがその例である。しかし、これはほんの一次的現象であった。

彼等はそれぞれ独自の立場で、人間の苦悩を深く見つめたにもかかわらず、一生涯そのオプチミスムを変えなかった。それゆえ、彼等の芸術的特性は、その作品が示す恐ろしさ、崇高さ、巨大さ、激情にもかかわらず、結局、明るい晴やかな快いものであった。つまり人間を純粹で大きな喜びへと誘う芸術だったのである。

ゲーテは次のように語っている。

「結局、何のために努力するのだろうか。

世界を識り、これを侮らないためだ<sup>44)</sup>。」

モーツアルトはザルツブルクの大司教や伯爵の召使いたちに屈辱的な処遇を受け、自己の計画が全て失敗し、さらには努力のいかなく定職もえられなかったにもかかわらず、人間に対する純真無垢な信頼を決して失わなかった。そして彼は才能の発揮、つまり美への奉仕を天職としたのである。ヴィンシャーはゲーテについて、「彼は単に繊細な精神生活を謳い上げた詩人である

42) *Ibid.*, Mittwoch, den 13. Dezember 1826.

43) *Ibid.*, Mittwoch, den 4. Februar 1829.

44) 《Wonach soll man am Ende trachten?

Die Welt zu kennen und nicht zu verachten.》

40) *Gespräche mit Lobe*, Mitte Juli 1820. 参照.

41) *Gespräche*, Dienstag, den 8. März 1831.

ばかりでなく、彼は精神の奥底を余すところなく捉え、揺り動かすことができる。彼には人の心を震撼し、畏怖・戦慄させる力がある。彼はわれわれにゴルガンの首をさし出すことができる。しかし彼がこうした深い傷を負わせるのも柔らかなイフィゲニエの手でこれを癒すために

他ならない<sup>45)</sup>」と語っているが、これはモーツアルトについても言える言葉である。すなわち、モーツアルトは非常に美しい、素朴な、明るい調べを奏でる叙情詩人であるばかりでなく、彼はまた《Don Juan》において、精神を戦慄せしめる音楽の悲劇的力を示している。しかし、その全ての上には、神秘的な久遠の光が仄かに宿り、そして、これが精神を高揚し浄化するのである。

45) Fr. Vischer, *Kleine Beiträge zur Charakteristik Goethes*, (Goethe-Jahrbuch IV). 参照.

#### 研究会 ニ ュ ー ス

- ◇ **学術研究会秋期総会** 昭和41年12月6日(火)  
本学会議室において開催し、学術研究会委員の改選を行なう。
- ◇ **新旧委員連絡会** 昭和41年12月20日(火)  
竜ヶ崎市牛久沼「水神屋」において開催し、今年度委員は、前年度委員から、本会の事業運営を引継ぐ。
- ◇ **研究会** 昭和42年1月31日(火)  
本学会議室において開催する。  
報告者 高橋秀雄氏(流通経済大学教授)  
論 題 「物的流通事業の経営」